

EL HOMBRE QUE MATO A ABRAHAM LINCOLN

Vicente Sánchez-Biosca

Los clásicos y nosotros

Hay una extraña palabra que despierta las más variadas, pero siempre gozosas acogidas: es ésta la de clásico. Tanto si se entiende en un sentido a su vez *clásico*, en su acepción de digno de imitación, como si se opta por otro más preciso aludiendo a unos modelos que se convirtieron en un estándar para el común de los mortales, lo cierto es que en el uso actual de ambos se respira la conciencia de una distancia. Y esta distancia es la huella indeleble de quien, para bien o para mal, contempla a los clásicos desde un universo distinto, menos pleno y equilibrado, más fisurado y herido. Y este universo del sentido o de su carencia no es otro que la modernidad. Hay, en suma, una distancia abismal entre los clásicos y nosotros o, más exactamente, existe en nosotros la inequívoca conciencia de no ser ya como ellos. Sólo desde nuestra modernidad, tras la emergencia de las escrituras fragmentarias que, apuntadas en la escueta vanguardia de principios de siglo, irrumpieron con violencia al filo de los años sesenta pugnando por disolver el equilibrio clásico, hemos podido precisamente tomar plena conciencia -pues esta conciencia es de signo histórico- de la densidad y la plenitud del universo cinematográfico clásico, hoy definitivamente perdido en el pasado o, lo que es más acertado, inscrito en la tradición.

Sólo que nuestra esquizofrenia de vivir en la modernidad (o en esta pérdida del sentido histórico que algunos han denominado postmodernidad) ha construido a menudo un mito demasiado unificado y abstracto del cine clásico, ignorando con frecuencia sus múltiples fisuras, sus frecuentes desgarros aunque -eso sí- bien cosidos con celeridad. Nada tiene que ver, después de todo, nuestra experiencia retrospectiva de ese clasicismo con aquella fascinación de las gentes que lo disfrutaron en el período de su radiante vida; nada justamente porque ellos fueron captados, se vieron inmersos en las redes significantes de una escritura que no admitía alternativas. Su mundo era pleno porque sólo parecía haber una forma de nombrarlo. El nuestro se define justamente por la insuficiencia de la palabra para nombrarlo, por la experiencia trágica del lenguaje. Sólo en este momento el concepto y la operación de apropiación empiezan a funcionar.

En efecto, si una mirada distante nos separa de los clásicos, ¿cómo podríamos contemplarlos hoy más allá de

un sentido arqueológico? ¿que objeto tiene su -digámoslo en términos propios de Filmoteca o de Festival- retrospectiva? Es ésta una pregunta de rabiosa actualidad, pues dos respuestas se han sucedido en el tiempo desde los años sesenta, combinándose esporádicamente y convirtiéndose en el presente en dos alternativas. La primera fue la operación destructora, la descomposición de los significantes clásicos, su minucioso análisis a fin de exhibir lo que en el texto clásico permanecía oculto y, apurando la operación, incluso se procedía a su inversión. Fue ésta una actitud en parte paródica, pero no menos militante. El cine de la *nouvelle vague* representó, tal vez, su más fiel expresión primera: prendido de los clásicos, escribió en la pantalla su fascinación y su distancia, al igual que lo hizo aunque cargando las tintas sobre la última, buena parte del cine europeo de los años sesenta. Una segunda actitud, muy generalizada durante la década siguiente, apuntaba una paradójica forma de reducir la distancia. Fue la nostalgia. Es curioso hasta qué punto el cine, especialmente norteamericano, se pobló de *remakes*, de recreaciones de ambientes del cine negro, de inmersión en géneros clásicos de aventuras. No era el hecho lo determinante -siempre hubo *remakes* en Hollywood-, sino la explícita declaración de serlo lo que nos llama la atención, es decir, su guiño, su insuficiencia exhibida, su necesidad de legitimarse en la referencia al pasado. Ahora bien, abierta o clandestinamente, la nostalgia de esta moda *revival* era una forma fraudulenta de vivir en el universo clásico, pues éste justamente la excluía. En otros términos, sólo puede haber nostalgia respecto a aquello que se ha perdido, por lo que acortar la distancia sentimental únicamente expresa, con mayor énfasis si cabe, el duelo por la pérdida, nunca la efectiva instalación dentro del sistema equilibrada. En suma, tanto en un proceder como en el otro, se tendía a ignorar las contradicciones en las que vivió dicho universo clásico, prefiriendo reconstruirlo como un edificio de una sola roca.

Pues bien, ese cine que hemos denominado, acaso inadecuadamente, clásico unificándolo con tal titulación, ese cine que nace depurándose de los fondos vaudevillescos y foráneos de principios de siglo y buscando sus fuentes de renovación en la novela decimonónica, ese cine que se construye contradictoriamente al filo de los años veinte, que se estabiliza y logra una mayor -pero jamás completa- homogeneidad tras el trauma, industrial y

narrativo, de la revolución sonora, que sufre el terrible embate espectacular de la televisión a finales de los cuarenta y se pierde lentamente en el horizonte en los sesenta, está habitado, animado, construido y contradicho a un mismo tiempo por la figura de Raoul Walsh. Un valor de testimonio contiene, por tanto, su mirada; pero no sólo mirada de testigo ocular, sino de artífice, constructor y participante. Si los cincuenta años de su carrera condensan grandes contradicciones, nadie como su propia mirada para guiarnos en su interrogación. Dos límites nos sirven algo literariamente para enmarcar la trayectoria anterior. El primero está albergado en una de las más brillantes secuencias del cine de todos los tiempos: el asesinato de Abraham Lincoln en la mítica película de Griffith **The Birth of a Nation**, summa del cine en 1915. En el interior de un espacio perfectamente ordenado, donde el espectador se hallaba rigurosamente orientado, se perfilaba una figura sesgada del mismo, reencuadrada por un iris, amenazante, pero igualmente imposible de localizar. Este personaje cuya mirada acechante provocó el estremecimiento del presidente no fue otro que Raoul Walsh, interpretando al asesino John Wilkes Booth, pero todavía sin el parche en el ojo que le haría -como a otros cineastas hollywoodenses como Lang o Ford, curioso azar- famoso. El espectacular pistoletazo en la sien presidencial abría su carrera con más fuerza que sus trabajos previos para el mismo Griffith o incluso sus primeras labores de dirección. Casi cincuenta años más tarde, este anciano de setenta y siete años rodaba su último film -**A distant trumpet**, 1964- y en él daba cuenta, como lo haría **El Dorado**, de Howard Hawks o **Cheyenne Autumn**, de John Ford, de una paradójica distancia interna, expresión de una decadencia que había alcanzado al género norteamericano por excelencia, al edificio cinematográfico mítico: el western. Sin embargo, lo que había de amargura histórica en los otros films citados, era resuelto -es necesario decirlo- de modo fallido, donde apenas algunos planos del cansado ejército indio de Aguila de Guerra permitían reconocer al otrora gran cineasta. Sea como fuere, no cabe duda de que los tiempos clásicos habían pasado y sus mejores testigos eran tales cineastas. Entre estos dos extremos de su vida en el cine, podemos recorrer un complejo itinerario repleto de contradicciones, avatares e incertidumbres que circulan por ese llamado *cine clásico*, pues si poco uniforme fue este último, menos obediente y pasivo fue Walsh.

Y es que resulta, en realidad, épico, glorioso y, a la postre, sencillo, ensalzar a cada instante la originalidad de Raoul Walsh, colocarlo en el trono de poco menos que un pionero y presentarlo -ésta es otra de las tendencias retrospectivas más conocidas- como un transgresor de las reglas clásicas, usando y abusando del sobreentendido que identifica originalidad con malditismo. Ello sería legítimo si no

falseara por completo la trayectoria de este cineasta, pues Walsh participó activamente en la construcción de un sistema en cuyo seno todo rasgo personal tendía (jojo al término!) a ser excluido. En efecto, el sistema de los estudios procedió, al menos durante los años treinta y parte de los cuarenta, con la organización planificada de una empresa, aún si ésta fue familiar, como en el caso de Warner Bros., para quien realizó Walsh algunos de sus mejores trabajos. Empresa que significa equipo -no forzosamente bien avenido-, distribución de funciones y división del trabajo, es decir, tratamiento de las películas como un bien material de consumo. Ahí, pues, sería difícil, pese a nuestros deseos épicos, atribuir a Raoul Walsh lo que se debe sin duda a su montador o incluso al montador de la segunda unidad, brindarle en exclusiva lo que es obra oscura de un guionista o, incluso, de un impersonal equipo de guionistas o, tal vez incluso, de un productor astuto y comercial.

Así pues, Walsh fue, amén de original, un cineasta dúctil, de estudio, aunque nunca de series B. Trabajó con distintas empresas (Fox, Columbia, Warner, Republic...), colaboró con variados equipos (quizá el más célebre sea el de los guionistas Jerry Wald, Richard Macauley y demás a las órdenes del productor ejecutivo Hal B. Wallis en la Warner Bros.), dirigió sistemáticamente a actores ya formados (Douglas Fairbanks Sr., Jimmy Cagney, Humphrey Bogart, Edward G. Robinson, George Raft, Marlene Dietrich, Ann Sheridan, Gary Cooper, Clark Gable, Olivia de Havilland, Virginia Mayo, Gregory Peck, etc), algunos de los cuales causaban serios problemas por su protagonismo (conocido es el caso de **They died with their boots on**, asignado en un principio a Michael Curtiz y abandonado por éste por enfrentamientos con el siempre problemático Errol Flynn). Y, por si fuera poco, Walsh realizó sus trabajos en diversos géneros, buceando en casi todos ellos, y, lo que es más, plegándose a sus convenciones y logrando éxito a través de las mismas. Es importante señalar que el éxito en los géneros requería asumir sus convenciones y dosificar, en todo caso, el toque personal. Así pues, el cineasta dirigió exitosas comedias (**Strawberry blonde** -1941-), se sumergió en el cine de aventuras (**The thief of Bagdad** -1924-, **Captain Horatio Hornblower** -1951-, **Distant drums** -1950-), cultivó igualmente el western (el primer sonoro en exteriores de Hollywood **In Old Arizona** -1929-, codirigido con Irving Cummings y en cuyo rodaje perdió el ojo, **Dark Command** -1940-, en donde realizó las tareas también de productor, la extraña mezcla psíquica entre cine negro y western de **Pursued** -1948-, **Along the Great Divide** -1951-, **Colorado Territory** -1949-, explícita alusión a ese territorio que recorre el film y que no es otro que el cuerpo de la mujer llamada Colorado, **Gun Fury** -1953-, y el crepuscular **A Distant Trumpet** -1964-), intervino en el cine



de gangsters en el momento de su transformación histórica (**The Roaring Twenties** -1939-, el celeberrimo **High Sierra** -1941-, el brutal **White Heat** -1949-), cultivó el *bio-pic*: a la orden del día durante los treinta hollywoodenses, narrando la vida de James J. Corbett (**Gentleman Jim** -1942-) o incluso con ese extraño híbrido de biografía y mito que es **They died with their boots on** -1941-, basado en la vida del general Custer desde su entrada en West Point hasta la masacre de Little Big Horn, desarrolló igualmente su labor en el a menudo anodino género oélico (**Desperate Journey** -1942-, **Uncertain Glory** -1943-, y ese trágico film que es **Objective Burma** -1945-), participó en un extraño cine populista de cuño Warner y de muy difícil clasificación (**They drive by night** -1940-, **Manpower** -1941-), realizó una fatidica reelaboración del tema de *Gone with the wind* en **Band of Angels** -1957-. Incluso experimentó un mismo guión en géneros distintos logrando recrear mitologías tan enfrentadas como las del cine de gángsters -**High Sierra**- y el western -**Colorado territory**-. Y por si faltara algo para demostrar su estatuto en los estudios, fue codirector no acreditado en algunas películas atribuidas exclusivamente a sus colegas, tales como **The Enforcer** (Bretaigne Windust, 1951), **Stallion Road** (James V. Kern, 1948), y **Montana** (Ray Enright, 1950). Y, "last but not least", contribuyó al estilo Warner hasta el punto de que algunos de los títulos más representativos de la empresa llevan asimismo el sello de Walsh. Como puede deducirse de este rápido bosquejo, Walsh forma parte del grupo de cineastas más genuinamente clásicos y *todo terreno*, junto a John Ford, Allan Dwan, Howard Hawks, distinto de aquellos otros más

especializados en géneros determinados, si bien su éxito comercial fuera a menudo comparable o incluso mayor, como es el caso de Alfred Hitchcock, Fritz Lang, Ernest Lubitch, Preston Sturges, y tantos otros.

El delirio de narrar

Raoul Walsh debutó como actor en 1912 y se convirtió pronto en ayudante de dirección de David Wark Griffith, cuando éste trabajaba para la American Biograph hasta que en 1914 codirige con Christy Cabanne su primera película de siete rollos, **The Life of General Villa**. A quien esté familiarizado, siquiera sea vagamente, con la historia del cine, no le cabrá duda de que ésta tuvo que ser la mejor escuela posible para un cineasta americano a mediados de los años diez, pues el período comprendido entre 1909 y 1913 parece ser la cuna en la que se gesta la batería retórica más estable del cine clásico. Aun si la mitología ha resultado demasiado fuerte al tratarse de esta época, según estas premisas, Walsh debería ser tan clásico como Griffith y sus demás ayudantes. Con todo, los hechos posteriores parecen desmentir esta visión que los historiadores nos han dado respecto a la homogeneidad y plenitud del modelo. El caso es que, compartiendo tamaña gloria de ayudante de dirección de Griffith, descubrimos el nombre de otro cineasta cuyo éxito en Hollywood fue menos notable transformándose en presa común de los productores. Nos referimos al sin duda maldito Ench von Stroheim. Dada esta coincidencia de funciones y considerando que uno de los factores determinantes de la batería retórica clásica fue la

construcción de un tiempo novelesco, nada más elocuente que comparar los procedimientos de ambos. Nada en común tienen estos dos ayudantes del maestro. Da incluso la impresión de que las enseñanzas, si las hubo, que extraen de Griffith son diametralmente opuestas. El de Stroheim es un cine de la dilación, del símbolo. Todo es espeso en él, todo acontecimiento posee la pesadez y la densidad de lo real. De ahí la hiperbólica fuerza de sus películas, resistentes tenazmente a ser absorbidas ni por la lógica del melodrama ni por la del relato en general y su encadenamiento causal de acontecimientos. En suma, la descripción minuciosa, el detalle, absorben toda la atención y nada parece ir hacia adelante. ¡Que lejos, al parecer del dinamismo griffithiano! Pero si observamos al otro discípulo encontraremos algo no menos sorprendente por el extremo opuesto: un absoluto delirio por contar, una tendencia paroxística a relatar la máxima cantidad de acciones en el mínimo tiempo posible, sin dar respiro al espectador. El lector repondrá quizá que esto ya se encontraba en Griffith, pero ¿acaso hemos olvidado que el trabajo de naturalización griffithiano consistía igualmente en la elaboración de una iconografía intemporal de cuño victoriano? Es ahora cuando podemos comprender que, junto al ritmo de las persecuciones que Walsh acelera hasta el vértigo, en Griffith coexistía -como ya advertió con acierto Eisenstein- la intemporalidad y suspensión del gesto melodramático, precisamente aquello que recoge, pasa por el tamiz del naturalismo literario y convierte en hipérbole Stroheim.

Nadie, pues, hubo en el cine norteamericano con el afán por contar de que hace gala Raoul Walsh. Sus reconocibles cortinillas, incluso mucho más tarde de que Hollywood las hubiese eliminado, sus encadenados a toda velocidad, sus nerviosos collages, jamás dejan gozar al espectador de la belleza de la imagen, detenerse en ella y escrutar su sentido y su composición. Por el contrario, obligan a una lectura voraz, a la misma velocidad que estas acciones que se suceden en cascada. Diríase que aquella norma clásica que impulsa las acciones haciéndolas caer cual fichas de un dominó adquiere en Walsh su expresión más literal y desmesurada. Al igual que advertíamos en el caso de Stroheim respecto al símbolo, hay en Walsh una regla común a todo el cine hollywoodense clásico: la organización causal de la narración, la renuncia a todo aquello que no sea relato. Pero mientras el punto de partida es fiel reflejo de un modelo narrativo, el desarrollo posterior tiene la ironía de desbordarlo y lo que quería ser -tal es la pretensión más clásica- percepción naturalizada y transparente de una historia, hace saltar a la palestra, por su exceso, el rasgo de escritura. En otras palabras, contradiciendo esta regla ideal del cine clásico, jamás literalmente cumplida, el cine de Walsh es rápidamente reconocible, posee marcas que, si

bien muy distantes de las propias de otros cineastas más manieristas y perversos para con la técnica y la palabra (Hitchcock, Sirk, Mankiewicz, Welles, Lang, Preston Sturges y, años más tarde, toda una caterva), no pueden dejar de leerse. Lo curioso -es importante repetirlo- es que tales marcas no surgen de la voluntad de autor y, por tanto, resultaría falseador recuperarlas por ese lado; nacen, por el contrario, de la exacerbación de una regla clásica. Detengámonos, casi al azar, en un instante extraído del arranque de **High Sierra** para ver cómo opera este procedimiento. Podemos describirlo del siguiente modo:

1. Plano General del Capitolio, reencuadrado a la izquierda por el tronco de un árbol en primer plano. En cadena con
2. Contrapicado oblicuo de la puerta central de un edificio donde se lee *State Capitol*. Encadena con
3. Trávellling de avance hacia una puerta donde figura la indicación; *Office of the Governor*. Encadena con
4. Plano de las espaldas de un hombre que, sentado al escritorio, se dispone a firmar los papeles que alguien le coloca sobre la mesa.
5. Primer plano del documento de indulto. La cámara se aproxima hasta un plano de detalle que encuadra la palabra "Pardon" y el nombre de un reo llamado Roy Earle. Encadena con
6. Primer plano del patio de una prisión visto desde el balcón de los guardianes. De espaldas, un vigilante, al fondo, los reclusos en picado. Encadena con
7. La cámara se halla situada tras unas rejas. Plano corto, más allá de las rejas, de unos pies. La cámara sigue el movimiento de tres personajes; luego, se separa de ellos y busca un cartel en la puerta: *Moss Moor Prison*.
8. Picado sobre la cerradura en primer plano. Alguien abre la puerta. La cámara se encuentra todavía situada fuera de las rejas. Un hombre vestido de negro se aproxima a cámara saliendo de tras las rejas hasta invadir y oscurecer casi la totalidad del encuadre. Dos manos se estrechan en señal de despedida. La verja se cierra. La cámara gira entonces en panorámica combinada con trávellling hasta mostrar en plano medio al personaje que acaba de salir. Este se da la vuelta y mira a todos lados, disfrutando del aire libre.

¿Que se nos relata en este comienzo? La puesta en libertad de un reo por medio de un indulto del gobernador. Nada más sencillo para cualquier cineasta clásico que introducir algún dato de diálogo que nos exponga lo sucedido. Un dato de diálogo que ocuparía la función antaño asignada a un cartel en el cine mudo. Lo curioso es que Walsh se empeña en no omitir nada y, además, decide coser las indicaciones -se trata de planos muy breves- por medio de engarces en la imagen. Así, los encadenados nos

construyen a una lectura causal y obligatoriamente ligada del contenido de los planos, no dejando nada sin recorrer, pero sin darnos tampoco tregua. Sabemos, entonces, por inferencia causal que el reo a quien se va a perdonar es el mismo que sale de la prisión, pero así también deducimos que el hombre en su despacho no es otro que el gobernador, y así sucesivamente. Hay siempre, entre plano y plano, una semejanza y una diferencia, una pequeña repetición que nos devuelve al contenido del plano anterior (Edificio de Capitolio - *State Capitol, Office of the Governor*- gobernador en su escritorio, etc) y un avance hacia algo distinto, consecuencia de lo anterior (la firma del indulto nos lleva, como con un imperioso poder performativo, a la prisión, transportándonos de un espacio al otro en el que se va a efectuar la liberación). Es sumamente sorprendente que, en lugar de utilizar las presuposiciones (el gobernador está, obviamente, en el Capitolio y éste es reconocible por su imagen tipificada), este arranque detalla incluso lo que parece insignificante, pero merced a ello, evita cualquier fuga de la lectura, pues en seguida nos damos cuenta de que, muy a pesar de su deseo de no omitir nada, existen lapsos de tiempo transcurrido en la historia entre uno planos y otros. Esto significa que el tiempo del montaje es altamente abstracto y que la brevedad de los planos es un artificio de discurso más que una redundancia innecesaria. Una decisión de no callar nada, decíamos. Y nos equivocábamos en un sentido. Hay muchas acciones que no se relatan en estos momentos, acciones que constituyen los intersticios del relato (algo pasa -podemos suponer- entre el instante en que se firma el indulto y su recepción en la cárcel, algo sucede igualmente entre la notificación y la liberación del recluso), pero justamente todas ellas han sido ahogadas por la voracidad del discurso, tan veloz que no admite alternativas, que impide que el silencio o el vacío se cuele por cualquier agujero. Y es que los datos, tal vez no están tanto para ser leídos integralmente en sí mismos cuanto para designar la cadena en la que se inscriben, una cadena definida por el constante movimiento hacia adelante. ¿Que lugar ocupa a fin de cuentas este montaje inicial en el discurso del film? Es sumamente importante decidir esto, pues el caso no es en absoluto único. La secuencia del ascenso vertiginoso de James J. Corbett en **Gentleman Jim** ocupando en apenas dos minutos el lugar del aspirante al título mundial pone de relieve una doble operación discursiva: la conciencia de lo innecesario de continuar detallando los combates de Corbett hacia su gloria y, paralelamente, la voluntad de no dejarlo de contar. El collage es el resultado de esas dos tendencias. Una función distinta, aunque identificable dentro de la misma lógica, desempeña el arranque de **Dark Command**. Un cartel nos habla del año 1859, justo antes de la declaración formal de la Guerra Civil. La consigna *On to*

Kansas es compartida por Norte y Sur y sus llanuras se convierte en frecuentes campos de batalla. Una serie de encadenados engarzan las siguientes imágenes; el discurso de un sureño que pide ayuda a sus vecinos para invadir el territorio; un barco que, cual respuesta a su admonición, recorre el río avanzado hacia su objetivo; un nuevo discurso, esta vez norteño, con idéntico objetivo de colonización; un tren surca la llanura, como siguiendo la consigna; unas caravanas avanzan por tierra. He ahí un gesto repleto, el barco anuncia el avance del Sur, el tren el del Norte, y el lugar fronterizo ha sido dibujado en apenas un minuto de celuloide. Lo curioso es que para ello no ha sido necesario entrar en la exclusiva lógica del collage tal y como lo hemos analizado hasta ahora, sino que la continuidad de algunos planos surge en medio de una organización que no está en su conjunto regida por ella. Y, puestos a reseñar la violencia de este montaje, no podemos resistir una referencia al rabioso arranque inicial de **Desperate Journey** en el que un atentado contra las fuerzas alemanas, un asesinato, un mensaje transmitido por una paloma a través de océano, su recepción, estudio y conversión en órdenes para un patrulla de expertos, se deciden en unos brillantes instantes de planificación casi exclusivamente visual. O, para mayor abundamiento, el comienzo de **Uncertain Glory**, fuera ya de la gramática del collage, dirigiendo nuestra mirada a través de un montaje en cascada que concluirá con la terrible guillotina en acción. Todos estos casos-y otros que pudiera citarse- nos confirman que estos *montages*, como los denominaban los americanos, obedecen a usos distintos, y, además, ocupan el lugar de una elipsis, como gesto primero de rechazo a la naturalización temporal de la elipsis. Es como si este cine escogiera una vía momentáneamente opuesta a la lógica novelesca en la que tanto se había apoyado para edificarse como modelo verosímil.

Allí donde el cine hollywoodense insistía en colocar una elipsis temporal, gesto naturalizador de un paso del tiempo que no era representado, Walsh decide sistemáticamente rellenar este vacío de la imagen con un collage del tipo indicado, con una sucesión de imágenes que, ordenadas o no en clave narrativa, muestran aquello que, sin dificultad alguna, el espectador podía haber deducido. Esta sobrecarga de información, esta acumulación de relato, incluso si el fluir natural del mismo se pone en entredicho por la visibilidad del procedimiento, no son, pese a todo, rasgo exclusivo de las películas de Walsh, pues expresa ese ascenso meteórico de las biografías de famosos en los años del *self made man* americano que pobló las pantallas de los treinta. En algunos casos, no obstante, la descarga se presenta con toda su potencia espectacular, así como practicando una interpelación que adiestra y, al tiempo, incomoda a su espectador. Veámoslo.

Tiempo y montaje al servicio del 'New Deal'

Nos hemos dado de bruces con un procedimiento compositivo que abunda en Hollywood durante los años treinta y cuarenta: el collage. Pero si -como dijimos- muchos son sus posibles usos, Waish tuvo la suerte de dirigir un film casi único en Hollywood, producto de esta comprensión temporal ajena a las elipsis, pero dentro de un sistema planificado en el que colaboró el montador Donald Siegel y al servicio de la ideología rooseveltiana del New Deal por lo que apostó la familia Warner. Estamos hablando -claro está- de **The Roaring Twenties**, un film que se proponía dar ambiciosa cuenta de otra historia, todavía más comprometida y decisiva que los relatos que preocupaban a los cineastas habituales: la Historia (así, con mayúsculas) de los Estados Unidos de América entre 1913 y 1939. Desde un punto de vista formal es **The Roaring Twenties** un film mixto, compuesto por dos discursos, más que distintos, opuestos: por una parte, un modelo narrativo, suave y apto para satisfacer las sutiles y siempre inextricables redes de la identificación; por otra, un nuevo discurso organizado en torno al collage, la herencia soviética recogida y narrativizada por el cine hollywoodense. El primero nos cuenta un relato de gente corriente: un soldado procedente del frente europeo en la Gran Guerra se encuentra sin trabajo a su vuelta a la patria, se ve implicado en el negocio clandestino del alcohol durante la prohibición y triunfa, cual cruzado, en el negocio del hampa hasta que el crack de la bolsa de Wall Street da al traste con sus pingües beneficios y poder social, es detenido y obliga de taxista, convertido en un lamentable despojo de su pasado. Su única misión en el mundo

auténtico que ha triunfado es la de autoinmolarse liberando de paso a la radiante sociedad rooseveltiana de la indigna basura, representada por George, el otro gángster, el que ha sobrevivido a la catástrofe. Como producto social, Eddie Barlett (James Cagney) es la víctima de un error histórico que habrá de sacrificarse para dar paso -sólo él como héroe puede hacerlo- a la nueva familia, pilares de una sociedad que ha acumulado la experiencia de estos violentos años. El segundo discurso es, por el contrario, casi un documental, diadético e interpelativo a la vez, vehiculado por una voz en off que guía el paso vertiginoso de las imágenes del collage. Nada hay en él de sutil objeto de fascinación para el público; antes bien, éste se siente forzado a tomar posición en el recorrido de su propia historia como pueblo. Dos momentos fuertes de repercusión internacional enmarcan, pues, el trayecto: el fin de la primera guerra mundial y la amenaza de la segunda. Y ese punto de vista didáctico es explícitamente ideológico: una defensa a ultranza de la política de Franklin Delano Roosevelt. Y todo esto no se nos enuncia desde fuera de la película ni desde su contenido, así como tampoco puede considerarse una recreación del historiador; es, por contra, la propia estructura de los collages la que nos lo expone. Pues estos instantes de montaje tan contrastado, tan alejado de la estética de la continuidad, se encuentran rigurosamente organizados en nueve series distintas, componiendo una estructura paralela a la narrativa, a la cual salpica, puntúa y subraya. El primero de estos collages expone didácticamente la operación básica del trayecto. Diversas fechas aparecen en la pantalla. La primera de ellas -1940- está seguida por un interrogante y, a continuación, suceden las siguientes: 1938, 1935, 1929, 1924, 1918. Se trata de un minucioso retroceso histórico



James Cagney, protagonista de **Los Violentos años 20** (1939)

definido por este movimiento de las fechas que se desplazan con ayuda de un trucaje desde el espacio del espectador -efecto tras cámara- hacia el fondo de la imagen hasta desaparecer. Es, a fin de cuentas, una invitación a sumergirse en los avatares de la propia historia nacional para extraer de ella -como indica la cita del periodista neoyorkino Mark Hellinger, autor de las 51 páginas que constituyeron el "treatment original"- la enseñanza necesaria que capacite al espectador de la época para obrar en el futuro. Es, entonces, significativo que esta violencia retrospectiva del tiempo de la Historia venga acompañada de ocho series de collages posteriores llamados a invertir, a linealizar, el lento proceso de avance hacia el presente histórico, lugar a donde el espectador, cargando sobre sus espaldas las series de collages y el edificio narrativo, habrá de desembocar.

En todo este trayecto ascendente, el collage dará muestras, pese a su aparente barroquismo, de economía, al escoger una sinécdoque de la vida americana: los avatares de la prohibición en el consumo del alcohol que dieron nacimiento a estos *rugientes* años veinte. Cine social, voluntad de intervenir y convencer que provocan un serio giro en este género de gángsters codificado a finales de los años veinte por el célebre *Underworld*, de Josef von Sternberg. Repasemos la sucesión de los collages, a partir del segundo, pues ello reviste el máximo interés:

2. La prohibición en la vida cotidiana norteamericana en 1919 (boxeo, peinado, vestuario y aumento de precios) y la vuelta de los combatientes en Europa.

3. Crecimiento del paro. Ventanillas que se cierran. Entre todo ello, los pies de un soldado ya identificado como Eddie Barlett -el protagonista de la narración también- recorren la ciudad en busca de trabajo. He ahí una forma de abrochar la historia pequeña y la Historia mayúscula.

4. Documento legal de 1919, conocido como la ley de Volstead que prohíbe el consumo de alcohol. Paso al comercio clandestino. Las imágenes se pueblan de contrastes entre luces y sombras, metáfora plena de la ilegalidad, otorgando así una lecho social a un recurso del género. En ellas se deslizan pistolas y otros enseres propios del submundo que aprovecha la enrarecida situación para enriquecerse.

5. El Eddie Barlett de la historia se confunde -nos dice una voz en off- con los cientos de Eddie Barlett que sufrían idéntica vida. El comercio ilegal del alcohol se generaliza y la figura ilustrativa de miles de botellas cubriendo la pantalla da buena cuenta de la hipérbole. El contrabandista -prosigue la voz- se convierte en una suerte de cruzado moderno cuyo asunto son las botellas y no las batallas (bottles/battles). Es claro como la voz es tan marcada que ni siquiera se priva de realizar sus juegos de palabras.

6. 1922. Ampliación del mercado ilícito. Uso de la petaca: quien antes no bebía lo hace ahora. Nuevos adicios y multitud de destilerías clandestinas y de mala fabricación.

7. Correlato de lo anterior. Al comercio ilegal siguen la corrupción, la persecución acelerada del beneficio inmediato y el crimen. Emblemáticamente aparece esta arma rápida, la ametralladora Tom, cuyo sonido resuena en los oídos de tantos espectadores de los films de los años treinta.

8. Crack de Wall Street. El martes negro del 29 de octubre de 1929. Los edificios se derrumban en visible metáfora, los valores bajan, la histeria se apodera de la población. El narrador postula, entonces, la igualdad completa de las clases: todos creían ganar y ahora todos pierden, el ama de casa y el banquero, el trabajador y el empresario.

9. Como resultado de lo anterior, se produce el hundimiento de los clubs nocturnos, afectados por la crisis e incapaces de pagar las altas cuantías que exigen los sobornos. Se generalizan las redadas. Eddie, el personaje de la historia, aparece detenido. Acto seguido, en medio del tumulto, tiene lugar la elección de Franklin Delano Roosevelt para la presidencia. Una fotografía en primer plano del mismo. Referendum para derogar la *ley seca*. El narrador sentencia: «Cansados de años de violencia, de corrupción, de la pérdida de la libertad personal, los americanos fuerzan al gobierno a que termine con la prohibición. Después de tantos años, la Ley Seca forma parte del pasado dejando al elemento criminal, acostumbrado al poder y a la riqueza, en una situación de desamparo e inadaptación, puesto que el orden y la ley vuelven a ser la consigna del día de acuerdo con el sentimiento público».

Nada más sencillo que leer estos collages como una sucesión lógica de acontecimientos que no precisa de narración alguna. Y ello porque su estructura está organizada causalmente: dado uno de ellos, todos los siguientes parecen desprenderse naturalmente como efectos del anterior, siempre y cuando se opere una pequeña, pero casi imperceptible, restricción narrativa e ideológica. Ahora bien, si imperceptibles pueden resultar las restricciones que provocan el encadenamiento de causas y efectos, llamativa e incluso estruendosa se advierte la conducción del espectador. En otras palabras, se puede convencer con este discurso, pero nunca seducir. Y la consigna, por su misma claridad, peligra en uno de los lados más sensibles: su adopción sentimental e irracional, justamente uno de los cometidos más bien logrados por el cine hollywoodense. Allí donde se teme la dispersión de la consigna tras un edificio ficcional fascinante, se opta por un discurso directo. Pero, asimismo, Walsh, Wallis y los Warner no olvidarían jamás lo que la experiencia les había enseñado de Hollywood. Precisamente para ello, esta

estructura de collages, tan coherente, está combinada por un relato de género de gángsters que, al igual que la anterior, bien podría sostenerse sin su ayuda. El cruce entre ambas no es, con todo, azaroso, sino que construye una nueva estructura, articulación de las dos existentes y, merced a ello, eleva la historia de Eddie Barlett al rango paradigmático de la Historia de los Estados Unidos de América, convierte, si se quiere, el relato en Historia y sanciona su punto de vista desde ambos extremos. En pocas palabras, partiendo de lo más concreto y sin denegarlo en su particularidad, hemos alcanzado una *historia ejemplar*.

El itinerario y su héroe

Pero Walsh supe siempre lo que se ventilaba en la pantalla para el espectador. **Distant Drums**. He ahí un relato clásico. Alguien toma la palabra para contar una historia o, mejor, para dar fe de ella, alguien que fue testigo ocular de la misma y participante en la prueba de cualificación. Para ello, como en todo relato clásico, debe de trazarse un itinerario y el film literaliza este trayecto haciéndolo a su vez narrativo y psíquico. Lo curioso es que la prueba que deben atravesar los personajes y, entre ellos, su héroe no reside

tanto en el éxito de su misión, cuanto en su regreso. Es en extremo extraño esto, pues el cometido de la magra expedición que recorre las selvas de Florida consiste en deshacerse de la provisión de armas de sus enemigos y esto lo logra muy pronto. Tal vez por ello el relato que sigue sea expresión tan hermosa de lo que en una narración se juega, a saber: una dilación.

Presionados por los indios seminolas, encarnación de esa otredad que los convierte en cruentos signos del destino, el grupo debe dirigirse a los pantanos, car un rodeo, precisamente el rodeo que los capacitará para comprender, para alcanzar el saber que lleva implícito todo trayecto y susceptible de prender la identificación imaginaria del espectador. Porque no lo olvidemos- en el itinerario de **Distant Drums** se pone en escena una trama imaginaria. El film se convierte así, en su parte central, en un itinerario de huida de la muerte. Nada se busca si no es sobrevivir y precisamente por ello lo que se alcance será tanto más intenso, pues habrá nacido de la experiencia más tremenda del ser humano: el contacto con la muerte. La mera huida es, como lo fue para Edipo, un camino hacia el saber. Sólo que el espectador clásico volverá de ese saber, mientras Edipo se habrá cegado tras la revelación.

Un héroe, un sujeto en el centro de este relato. Solitario,



herido, aquejado de una pérdida -la de su esposa-, de la que porta un signo -su hijo-. Nada, empero, hay de melodrama en él, pues la herida está cicatrizada, la falta no se exhibe, sino que, con astucia, se administra hacia el exterior. A medida que avanza el film, las miradas fuera de campo aumentarán y su objeto se bifurcará entre los dos enigmas del relato: el que apunta a la muerte, a esos semínolas generalmente invisibles, y el que apunta al héroe, portador de la experiencia de la muerte (ésta y no otra es su herida). En un bello momento del film, el grupo, ya muy mermado, llega al terrorífico lugar donde se ha dado cita con otra compañía: el cementerio de los semínolas. «El aire -nos dice el narrador- aparecía cargado de muerte». Acertada sensación que se acompaña por el silencio casi insoportable de estas tumbas donde los antepasados de los verdugos tal vez acechan.

Sólo una nueva pérdida, la fatal, puede dar el cerrojo al relato: la muerte del hijo, falsa como sabremos luego, pero sentida por el héroe como una insoportable actualización de su herida. La sangre únicamente podrá saciarla y, aún así, momentáneamente. Es entonces cuando se produce el duelo final y la muerte del jefe indio. Nada hay en ello de heroico ni de épico en un sentido glorioso. Antes por el contrario, se trata de la violencia que nace del desgarró, aunque la reaparición del hijo ponga paños calientes a lo descarnado del hecho y permita, con el mismo gesto convencional, encender un deseo que ha nacido a lo largo del trayecto por otro personaje desgarrado, la mujerzuela cuyo padre fue asesinado y que clama igualmente venganza.

Pero si este héroe vive cerca de la muerte, si su dureza está precisamente recubriendo la experiencia de la muerte, otro héroe distinto nos presenta **White Heat**. Es el caso de un paranoico. Su grito "*top on the world, Ma*" es sólo la explosión de un delirio que se ha fraguado durante años y cuyo desencadenante hay que ver en la muerte de su madre. Nada del suave recubrimiento anterior; la traición, el sexo, la pulsión de muerte, el delirio de poder, la relación edípica vivida sin ningún tipo de florituras ni encubrimientos, aparecen nombrados en uno de los films más crudos y menos literarios del género de gángsters. Así pues, si **Pursued** colocaba la neurosis en un lugar central, si **Along the Great Divide** trabajaba larga y cruelmente la herida por la muerte del padre a través del empeño legal del sheriff y el martirio al que le sometía su prisionero, **White Heat** se coloca en el descarnado lugar que sólo conquistaron algunos films de Fritz Lang, pero desprovisto ya de héroe alguno, ni perdedor ni ganador, en quien el espectador pudiera posarse.

Populismos

Si algo cabe concluir de lo dicho hasta aquí, es desde luego la coherencia estructural que muestran los films de Walsh, no tanto porque remiten a una marca de fábrica reconocible (lo cual es, al menos, dudoso), sino porque el recurso a distintas estructuras no está en contradicción con el imperativo de ordenarlas en su *dispositivo*. Hay, sin embargo, dos curiosos films plagados de semejanzas que presentan una llamativa descompensación estructural o, si se prefiere, que exhiben su vocación de jugar en dos campos diversos. Se trata de **They Drive By Night** y **Manpower**.

El primero de ellos es un film de signo obrerista o, al menos, centrado en la vida de los camioneros. No se trata sólo de que éste sea el punto de partida, sino de que Walsh se empeña en narrar acontecimientos que -reténgase la paradoja- son débilmente narrativos en un sentido causal, pero que contribuyen a detallar, desde un punto de vista naturalista, su cotidianeidad. Permanecer en lo cotidiano, pactar -cabría decir- entre lo individual, apto para un relato único, y lo descriptivo, base de una mejor exposición, parece entrar en contradicción con el afán narrativo que habíamos descubierto en la carrera de este cineasta. Podríamos legítimamente hablar de escasez de nudos dramáticos o, cuando menos, elasticidad de los mismos. La muerte en un accidente de carretera, la mutilación de uno de los personajes centrales, apuntan más a caracterizar la vida de estos personajes que apuntalar el edificio narrativo y sólo parcialmente el relato se aprovechará de estas acciones para darles una continuidad de desarrollo.

Ahora bien, hay otro film en este mismo metraje. Se trata de aquél que en España se tituló **Pasión ciega**. Este no apunta a nada relacionado con lo anterior y, aun si lo utiliza como fondo, las correspondencias se pierden con mucha frecuencia. Es este segundo un film de amor fatal en el que se interrelacionan conflictivamente dos parejas de personajes, quedando definitivamente en la cuneta los demás y la historia de camioneros. En un instante del film, el personaje interpretado por Ann Sheridan, dura y resistente camarera de un dudoso bar de carretera, deja caer unas lágrimas. Es esto el esbozo de un drama y de un interés narrativo que acabará, partiendo de la figura que

une ambas estructuras -George Raft-, por provocar el viraje definitivo. La aparición de Ida Lupino seá su definitivo desencadenante.

Algo semejante sucede con **Manpower**, pero desplazándose esta vez al peligroso trabajo realizado por los operarios de la electricidad en alta tensión. Un collage inicial describe su arduo oficio cotidiano, sus largas esperas y sus grotescas bromas, su inconsciencia o actitud irónica ante la posibilidad de morir a cada instante. Los detalles proliferan y sólo un personaje, profeta de la muerte, critica a sus compañeros por su irresponsabilidad. De esa circunstancia cotidiana nacerá un mutilado, al igual que lo fue Bogart en el film anterior, un compañero del héroe herido por una tremenda descarga de alta tensión. Y su mutilización lo hará propicio par sufrir los embates de una presidiaría fatal y de la misma narración, para acabar dejando paso a la intervención protagonista del verdadero héroe.

Héroes. Relato. Jamás -recuérdese esto- uno solo. Antes por el contrario, variedad de los mismos, conflictos, estructuras mixtas, modelos incluso opuestos entre sí. Ya lo dijimos al comienzo: el cine clásico, tanto desde un punto de vista teórico como histórico, está plagado de contradicciones que no son, a la postre, sino el instrumento de su extraña y todavía no desentrañada riqueza. Raoul Walsh fue testigo y parte activa de toda esa tela de araña

en donde deseos y propaganda, delirios y equilibrios de tejieron. Su biografía, publicada en 1974, llevaba por título *Each Man In His Time*. Pero su tiempo fue sólo uno y dorado para quienes lo contemplamos desde la añoranza. Aquéllos que lo vivieron desde dentro sufrieron su riqueza y su miseria. Hoy, sin lugar a dudas, la historia debe ganar terreno a la leyenda, descubrir con ahínco lo que se esconde detrás de un relato que nació de un pistoletazo, hace ya muchos años, cuando aquel hombre de 28 años mató a Abraham Lincoln.

Vicente Sánchez-Biosca

Vicente Sánchez-Biosca es doctor en Filología Hispánica y profesor de teoría de la literatura e historia y teoría del cine en el Departamento de Teoría de los Lenguajes de la Universidad de Valencia. Es autor de una cincuenta de artículos en torno a dichos temas, publicados en revistas como *Contracampo*, *Eutopías*, *Archivos de la Filmoteca*, *Revista de Occidente*, *Discurso*, *Semiotica*, *Telos*, etc, así como de diversas contribuciones a libros colectivos, entre los que destaca *Directores de fotografía del cine español* (Filmoteca Española/Centro de arte Reina Sofía, 1989) y *Escritos sobre cine español 1973-1987* (Filmoteca Valenciana, 1990). Ha publicado dos libros en torno al cine de la República de Weimar: *Del otro lado: la metáfora*. *Modelos de*

Representación en el cine de Weimar (Madrid, Hiperion, 1985) y el reciente *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933* (Madrid, Verdoux Ediciones, 1990). Es asimismo coeditor del volumen *El relato electrónico* (Filmoteca Valenciana, 1989) y prepara en la actualidad un nuevo libro titulado *Teoría del montaje cinematográfico* que será publicado por la Filmoteca Valenciana en su colección Textos.

En la actualidad, se encuentra investigando la transición del cine mudo al sonoro en la cinematografía norteamericana en algunos de los archivos estadounidenses, especialmente en los fondos Warner Bros. de la University of Wisconsin-Madison.

WALSH

RAOUL

La presente publicación ha sido elaborada
por la Muestra Cinematográfica del
Atlántico 1990.

Texto original:
Vicente Sánchez-Biosca

Selección de textos:
José M^a Sánchez Villacorta
Rafael Baliña Díaz
Enrique del Alamo Núñez

Traducción de textos:
Rafael Baliña Díaz

Filmografía:
José M^a Sánchez Villacorta

Diseño y Maquetación:
Idea 2, diseño, S.L.

Fotocomposición:
4 Puntos, fotocomposición, S.L.

Imprime:
Jimenez-Mena, artes gráficas

Primera Edición
Septiembre de 1990, 1000 ejemplares

Edita:
Muestra Cinematográfica del Atlántico

Depósito Legal:
I.S.B.N.: